

Luis María Rojas. La gestión y venta como fuente de definición del arte visual en Tucumán ¿Una inversión a “la lógica económica diferida” de Bourdieu?. *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 207-230.

La gestión y venta como fuente de definición del arte visual en Tucumán ¿Una inversión a “la lógica económica diferida” de Bourdieu?

Luis María Rojas*

Resumen

En su análisis de los campos de producción cultural, Bourdieu plantea una lógica presentada como un modelo económico diferido, es decir, un “interés por el desinterés”. Esto representaría, en el fondo, una lógica económica particular: la renuncia a la ganancia de dinero inmediata con el fin de legitimarse simbólicamente en el campo y acceder, con el tiempo, al capital económico. Este trabajo pretende mostrar diferencias sustanciales con esta lógica de “quién gana pierde y quién pierde gana” mediante la explicitación de pautas mercantilistas en el campo de producción en artes visuales de San Miguel de Tucumán. Desde el tópico generalizado de la profesionalización de los agentes artísticos, hasta los métodos pedagógicos que acentúan la gestión de obra más que su producción, las instituciones formativas revelarían un marcado interés por el rédito económico y la inserción en el mercado como fuente de definición de la práctica artística. La explicitación de la lógica económica del campo produce que una venta se conforme como un elemento central de legitimación en el contexto actual. Los procesos de legitimación seguirían funcionando a través de lo simbólico sólo que en este caso el dinero, la venta y la inserción en el mercado se convierten en los símbolos, siguiendo un proceso inverso al descrito por Bourdieu, por el cual lo material se convierte en simbólico.

Palabras clave: Tucumán, Artes Visuales, Mercado del Arte, Bourdieu, Legitimización.

Abstract

In his analysis of cultural production, Bourdieu presents the logic of “deferred interest”, a sort of “disinterest for the interest”. This represents, in essence, the replacement of the economic profit for a symbolic legitimization in the cultural field and the access, over time, to economic capital.

Focusing on the city of Tucumán, this paper analyses the mercantilist rules present in the field of visual arts and to present substantial differences with Bourdieu logic's. It sustains that in this case through the professionalization of artistic agents and the educational emphasis in art management, the institutions take the inclusion into the art market and the profit as sources of legitimacy of the artistic practice. Legitimization processes continue through the symbolic domain but money becomes a symbol, just the opposite of Bourdieu's proposition, where the symbolic becomes material.

Key words: Tucumán, Visual Arts, Art Market, Bourdieu, Legitimization.

* Es Licenciado en Filosofía por la UNT y Doctorando en el Doctorado de Humanidades de la UNT, becario del CONICET y docente de la cátedra Cultura y Tradición en Comunicación Social. Ha sido becario del FNA y la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo. Investiga sobre el valor artístico en las artes visuales tucumanas en el Instituto Superior de Estudios Sociales (CONICET/UNT) luismariarojasfilo@yahoo.com.br.

1. Introducción

El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia que apunta a determinar los factores sociales que inciden en la formación del valor artístico en el campo de las artes visuales en la ciudad de San Miguel de Tucumán en el contexto de poscrisis del año 2001. Algunas de las hipótesis que han guiado esta investigación hacen hincapié en que el valor de las obras de arte no depende exclusivamente de la instancia de producción como generalmente se ha establecido a través de diferentes teorías desde la estética o la filosofía del arte, sino que, más bien, el valor es una asignación social, dependiendo en gran medida, aunque no exclusivamente, de instancias extra productivas como la de circulación. Numerosos casos han constatado esta afirmación: la inserción en redes sociales de artistas en los centros productivos, principalmente en Buenos Aires, que visibilizan y legitiman a obras y artistas, los procesos de autogestión de colectivos artísticos mejor o peor ubicados al interior del sistema de las artes visuales que incrementa el valor simbólico de las muestras o la posibilidad de movilizar lealtades para la gestión de espacios, agenda, becas o viajes. Todo esto habilita a pensar que la asignación de valores artísticos, los procesos de legitimación y visibilización o el acceso a espacios de decisión, cobran una dimensión social insoslayable.

En este sentido, el actual campo artístico de Tucumán está fuertemente ligado a un proceso de construcción de redes artísticas nacionales durante las dos últimas décadas del siglo XX que ha consolidado una cadena de lealtades entre diferentes instituciones y agentes que incide directamente en la visibilidad y legitimación de artistas tucumanos. El proceso a partir del cual se construyó esta red es complejo y presenta particularidades con respecto a procesos contemporáneos desarrollados en otros puntos del país y por los cuales el arte de las provincias accedió a espacios de visibilización nacional. Esto es así principalmente por un cierto capital simbólico colectivo acumulado desde la década de 1950 en la provincia de Tucumán otorgado por la presencia de grandes maestros de la plástica en el Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán que crearon una “escuela tucumana”, entre los que destacaron Lineo Enea Spilimbergo, primer gran maestro radicado en San Miguel de Tucumán, Lajos Szalay, Ezequiel Linares, Aurelio Salas o Ernesto Dumit que desarrollaron e instalaron un modo propio de producción ligado a la figuración y el compromiso político y social del artista con un

trasfondo regional, paisajista y americanista al cual los nuevos agentes del campo, artistas contemporáneos emergentes, se opusieron abiertamente.

Los nuevos artistas lograron capitalizar la creación de estas nuevas redes luego de un largo proceso de luchas simbólicas, que atravesará las dos últimas décadas del siglo XX, para recién a principios del siglo XXI ganar nuevos espacios a nivel nacional presentando el arte nuevo de Tucumán como una credencial de acceso a espacios antes vedados. Varias condiciones habilitaron este reconocimiento, pero fue por sobre todo la “invención”¹ de un nuevo sistema artístico que respondería a la demanda de este grupo de agentes. Sobre este grupo específico de agentes, que se conformó como dominante ya entrado el siglo XXI, y sobre el reordenamiento de los valores e imaginarios circulantes al interior de este grupo, en abierta oposición a la escuela tradicional tucumana, es donde centraremos nuestro trabajo.

Esta invención de un sistema del arte contemporáneo basado en la creación de instancias e instituciones legitimadoras reordenó los valores otorgados a las prácticas y creencias del campo, desplazando el foco desde la producción artística propiamente dicha hacia la discusión cultural e intelectual del arte lo que evidenció zonas de conflicto en la lucha por la legitimación de estos nuevos agentes recién llegados. La reconstrucción historiográfica de la herencia de los grandes maestros tucumanos y las tensiones discursivas sobre la práctica artística entre las viejas y nuevas instituciones dedicadas a la enseñanza y consumo de arte, se constituyeron como las zonas donde se desarrolló por excelencia esta discusión. Este trabajo apunta a una de esas zonas de conflicto: la relación del artista con el mercado, la legitimidad de la retribución económica del artista por su trabajo y los valores asignados desde el discurso a las prácticas económicas. Para desarrollar este objetivo haremos hincapié en el tópico de la gestión y venta de obra por oposición a la producción artística que se constituye como el eje central mediante el cual este nuevo grupo se instalaría en el campo.

El análisis del campo actual revela un desplazamiento en la centralidad de la instancia de producción artística hacia las instancias de circulación y consumo. Desde la creación del Instituto de Bellas Artes en 1948 y la llegada de los grandes maestros de la

¹ El término “invención” del sistema artístico se toma de una entrevista otorgada en la Feria ArteBA en el año 2011, por Marcos Figueroa, jefe del “Taller C” de la Facultad de Artes de la Universidad de Tucumán, cargo que ocupa desde 1988 hasta la fecha a excepción del periodo 1999-2002 y 2002-2006 en que fue designado decano de dicha Facultad.

plástica a San Miguel de Tucumán se instaló un fuerte paradigma academicista que concentró la enseñanza artística en la rigurosidad técnica y la estricta separación disciplinar. La resolución material y el acabado de las piezas eran consideradas centrales en la definición de la calidad de obras y artistas. Con la caída del paradigma disciplinar y la superación de la rigurosidad técnica comenzaron a acentuarse las instancias de circulación y consumo de las obras, en parte por el propio cambio de paradigma al interior de las artes visuales que priorizó el concepto por sobre la resolución material de las piezas y en parte como una estrategia de visibilización y legitimación por parte de los artistas emergente contemporáneos que, mediante la centralidad de la gestión de obra, reclamaban un espacio en las artes visuales tucumanas. Vemos en este proceso también una modificación de las prácticas y creencias de los productores artísticos en relación con el mercado y el rédito económico. La lógica planteada por Bourdieu entre la ganancia de capital simbólico y la ganancia de capital económico, implica un desinterés por el interés, es decir, un desinterés por el resarcimiento económico inmediato lo que entra en conflicto con la circulación de la obra y la posibilidad de acceso al mercado, acentuando la instancia de producción que renueva los tópicos del “arte por el arte” como fuente de legitimación del artista. Acentuar las dimensiones de circulación y consumo en detrimento de las instancias productivas, implicaría en la lógica planteada por Bourdieu un reconocimiento de lo material por sobre lo simbólico, es decir, el artista gestionaría su propia obra para insertarse en el mercado y alcanzar una ganancia de capital económico. Sin embargo, este artículo pretende demostrar que el desplazamiento hacia las instancias de circulación y consumo en el campo de las artes visuales en San Miguel de Tucumán, en primer lugar, no rompe con el esquema de ganancia de capital simbólico planteado por Bourdieu, sino que más bien se incorpora el mercado, la venta y las capacidades de gestión de obra como elementos simbólicos y fuente de definición de la práctica artística y de legitimación en el campo. Lo simbólico y lo material en el proceso de legitimación artística dejan de estar tajantemente separados.

Para dejar planteada desde un principio claramente la argumentación por donde discurrirá el trabajo diremos que, el desplazamiento de la centralidad de la instancia productiva hacia la instancia de circulación por el que se acentuarían los procesos de gestión y venta de obra como estrategia de ingreso al mercado por parte de los nuevos

artistas tucumanos, ha provocado una explicitación de las pautas mercantilistas que dejó en evidencia la lógica económica implícita en el proceso de ganancia de capital simbólico propuesto por Bourdieu. Esto ha modificado la relación tradicional en San Miguel de Tucumán de los artistas y gestores con la ganancia económica y el mercado presentando la gestión profesionalizada de la obra, la venta y el ingreso al mercado, como elementos de legitimación en el proceso de ganancia de capital simbólico borrando, o mejor dicho, imbricando los procesos de ganancia de capital económico con los procesos de ganancia de capital simbólico.

2. La propuesta de Bourdieu, el modelo económico invertido

Bourdieu, en su análisis del campo literario, que hace extensivo a otros campos de producción de bienes culturales como las artes visuales, propone la construcción progresiva (genético histórica) de un universo completamente particular en el que los agentes artísticos tienen un “interés por el desinterés” o, lo que es lo mismo, que elaboran y reproducen un tipo de capital y de reglas de juego particulares, por el cual y según las cuales invierten su energía social, presentándose como un modelo económico invertido: quienes entran en dichos campos les interesa ser “desinteresados” y su prueba de auténtica pertenencia al campo es no recibir ninguna contrapartida económica. Esto no significa que no exista una lógica económica en esta mecánica basada en la pureza del desinterés o que sólo exista un propósito meramente estético, sino que simplemente se difiere el acceso al capital económico hasta tanto se haya acumulado el suficiente capital simbólico que permita ese acceso.

Para Bourdieu los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que estén de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político. Resulta, entonces, que son la sede de lucha entre dos principios, el principio heterónimo, de quienes dominan el campo económica y políticamente, y el principio autónomo, es decir, el *nomos* propio del campo. Muchas representaciones de los artistas sólo pueden ser explicadas en referencia al campo de poder, dentro del cual el propio campo de producción cultural ocupa una posición dominada. El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común poseer el capital necesario para ocupar

posiciones dominantes en los diferentes campos. El grado de autonomía de los campos de producción cultural, dependerá del grado de subordinación de los principios de jerarquización interna y externa: a mayor autonomía, más favorable la relación de fuerza simbólica para los productores más independientes de la demanda externa. Desde su punto de vista la ley rectora de estos campos es la independencia respecto de las demandas externas, donde la economía de las prácticas se basa en este juego de “el que gana pierde”, siendo una inversión de los principios fundamentales del campo de poder y del campo económico. El grado de autonomía del campo con respecto a los requerimientos económicos varía considerablemente según las épocas y dependería en gran medida del capital simbólico que se haya acumulado a lo largo de los años a través de generaciones.

El caso de las artes visuales contemporáneas en San Miguel de Tucumán presenta algunas anomalías con respecto a los planteamientos de Bourdieu, las cuales analizaremos a partir de la emergencia de un grupo de artistas contemporáneos asociados a una estética posmoderna que acentúan lo lúdico, lo popular, las apropiaciones, la cita y la ironía a través de soportes y géneros eclécticos y no tradicionales como las performances, las instalaciones o las ambientaciones. Este grupo de artistas emergentes, en su lucha por la legitimación en el campo del arte tucumano, se enfrentó contra una fuerte tradición heredada de los llamados “grandes maestros de la plástica tucumana” que habían conformado un modo de producción, estable y dominante en el campo, basado en la figuración, el dominio de la técnica, la estricta separación disciplinar y el compromiso social y político del artista con la problemática regional.

3. La emergencia de los recién llegados y el diálogo con los maestros

Con la llegada de los “maestros” al Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, como Lino Enea Spilimbergo en 1948, el húngaro Lajos Szalay en 1949 o Ezequiel Linares en 1962², la enseñanza y la producción de artes plásticas en Tucumán comienzan a tener un alcance continental, al punto de considerarse uno de los polos más importantes de formación artística en Latinoamérica. La labor artística de los maestros y los discípulos formados en esta escuela giró

² A estos debemos sumar a Sixto Aurelio Salas, Ernesto Dumit y el español Gerardo Ramos Gucemas que se instala en Tucumán en 1971.

alrededor del territorio y sus conflictos sociales, la identidad del arte regional y el compromiso social del artista, encontrando la posibilidad estilística de desarrollarlo a través de la Nueva Figuración que proponía un retorno a la figura (humana primordialmente), pero de un modo informal y expresionista y con un alto sentido de denuncia social. Con el advenimiento de la dictadura militar de 1976, la intervención a la Universidad, la censura y el cesanteo de gran cantidad de docentes, se quiebra este modo de entender la producción plástica en Tucumán. Es en este punto cuando comenzó a desarticularse el paradigma académico y disciplinar planteado por los maestros de la escuela tucumana y que tenían como ejes centrales el dominio de la técnica, que se mostraba en una mano bien entrenada, y la estricta separación disciplinar. Carlota Beltrame ha bautizado este momento como “el comienzo de viaje” (Beltrame, 2011: 115), lo que no significaba otra cosa que el comienzo del fin del antiguo paradigma en manos de una nueva generación de artistas críticos con respecto al trabajo de los maestros y que resumían su nueva concepción en el tópico de “matar a los maestros”.

“Matar a los maestros” podía significar muchas cosas: el abandono de la imagen neofigurativa considerada como un estereotipo o clisé, el abandono del dramatismo expresionista, la alianza con los *mass-media* como un modo de estar conectado con el mundo, la superación de las reflexiones sobre la “identidad” en una visión más internacionalista, la experimentación con nuevos materiales y nuevas formas de producción como instalaciones, performances o ambientaciones, pero por sobre todo un abandono del compromiso social del artista acentuando por oposición la ironía, el juego y el ridículo. Esta nueva generación de artistas fue acumulando, en unas condiciones político-sociales favorables, un capital colectivo que se consolidó, como veremos más adelante, con la creación de instituciones propias que visibilizaron y legitimaron su presencia en el campo.

Desde el punto de vista de la producción artística ya desde la década de los ‘70 tenemos algunos ejemplos tendientes a quebrar con el esquema planteado por la vieja escuela tucumana. Podemos mencionar algunas de esas muestras como “La Diva” de Daniela Jozami en 1979, artista precursora del *camp* en Tucumán que exhibió algunas obras en referencia a las películas eróticas argentinas tipo B que protagonizará Isabel Sarli (la actriz estuvo presente durante la apertura de la muestra que duró sólo 4 días hasta su censura). O bien la primera ambientación presentada en San Miguel de

Tucumán, y también censurada por la dictadura, llamada “Registros” presentada por el Grupo Norte que “(...) incorporaron la pintura a un plano artístico integral: ambientaciones, instalaciones. En el marco de disputar palmo a palmo la herencia de la nueva generación” (Figuroa, 1992: 25).

La construcción de un soporte teórico que diera sustento a las nuevas producciones de forma coherente y sistemática se convirtió en una de las primeras herramientas necesarias para comenzar su proceso de legitimación. En este sentido, la herramienta conceptual más fuerte en esa lucha fue la creación de una historiografía del arte tucumano, que tuvo en los textos de Jorge Figuroa *Texto y discurso de la generación de los 80* y *En el palimpsesto, la producción artística de la generación del 90 en Tucumán*, los ejemplos más claros de cómo debía reconstruirse la memoria de aquella generación de maestros. En su primer texto, Jorge Figuroa (1992) esboza un primero concepto tendiente a desligar las producciones contemporáneas de aquella “anacrónica” escuela disciplinar tucumana, el concepto de “generación”. Para él habrá dos generaciones: la generación del ‘80 y la generación del ‘90, pero asumiendo una continuidad productiva entre ambas, un espíritu de época. Ambas “generaciones” son consideradas las responsables, a su modo, de abrir el camino a las estéticas más internacionalistas y sintonizar la producción tucumana con lo que efectivamente estaba pasando en el mundo.

Con cierto sarcasmo, velado por el capital simbólico que aún detentaban los maestros, son visto como la “decadencia” y los continuadores de su línea productiva aquellos que no supieron subirse al tren de la historia, a la altura de los tiempos y continúan con “el naturalismo decadente de otrora” (Figuroa, 1992: 23)

Si el pasado aparece estático, inmovilizado entre el paisajismo costumbrista y la neofoguración, aun dominante, lo contemporáneo, por el contrario, se presenta en movimiento, en un fluir constante; no desea ser atrapado, menos conquistado (Figuroa, 2005:15)

Una de las temáticas más importantes sobre las cuales centra su crítica es la superación de la temática de la “identidad”, central en la producción tradicional tucumana, asociada directamente con la idea de superación del provincialismo y la apertura al mundo del arte tucumano. El abandono de la temática regionalista, situada en los conflictos sociales propios de la región y a través de un arte comprometido, debe ser superada para lograr legitimar estas nuevas producciones que se desentienden del

compromiso político, en un sentido tradicional, y encuentran en la estética decretada del arte posmoderno una estrategia de ingreso a los espacios de visibilidad nacionales e internacionales.

La “muerte de los maestros” da cuenta del pasado casi vergonzante de los maestros y sus herederos que continúan la tradición artistas como agentes irreflexivos y anacrónicos con lo que está sucediendo en el mundo. Es la herencia que debe ser dejada atrás para abrir paso a lo nuevo que es explosivo, reflexivo, consciente. Los artistas dejan el dramatismo del expresionismo y la neo-figuración para comenzar a pensar el arte a partir de las corrientes hegemónicas del arte occidental:

Difícilmente una mueca o una línea marcará un disgusto o un drama. Tienen otro tipo de expresión: son seres que sufren de otro modo; no hay necesidad de retratar niños mendigos llorando. El sufrimiento tiene mil caras. (Figueroa, 1992: 45)

Esa nueva línea de producción y de interpretación que escapa al dramatismo tan denostado de la antigua escuela es considerada el elemento central por el que el arte tucumano ingresaría definitivamente al circuito nacional e internacional y abre la posibilidad de escapar al provincialismo, constantemente refutado, como un pasado al cual no es deseable regresar so pena de quedar desconectado con el mundo.

Para la región y la provincia, en particular, abrir las puertas, la incorporación decidida de los lenguajes internacionales, salda cuentas con el malentendido de un arte regional y provinciano. La producción de esta generación esclarece esta situación, y sincroniza con la producción internacional (Figueroa, 2005: 129)

4. Retomando la discusión

La confrontación entre estos dos modelos de entender el arte se resolvía desde ambos lados en consideraciones maniqueas acerca del valor otorgado al mercado, al rol social del artista, a las líneas productivas, a los estilos y el contenido conceptual de las obras. La discusión se centró principalmente en el modelo de artista y el rol que este agente tendría en esta nueva configuración del campo. El tipo de artista bohemio alejado del mercado, como un imaginario circulante desde la Modernidad y reforzado por la escuela tradicional tucumana, no parecía ser el adecuado a los fines de esta nueva generación de artistas obsesionados por la inserción en las redes nacionales y los centros de producción artística. Las representaciones tradicionales, decantadas por años de experiencia práctica suponían que vender obra estaba sólo destinado a los grandes

maestros de la plástica y artistas consagrados, es decir, aquellos artistas que tuvieron un largo proceso de legitimación que les permitía acceder a ese beneficio. En este sentido el esquema de Bourdieu de la economía diferida funcionaba tanto a escala nacional como en el contexto del reducido mercado interno. Cualquier otro artista que obtenía algún beneficio económico por sus obras era considerado como un artista que se rindió a las exigencias del mercado, no sólo vendía sus obras sino que él mismo “se vendía” con sus obras. Al respecto nos dice Guillermo Rodríguez, artista tucumano de 58 años ligado productivamente a la escuela de los maestros:

“Cuando yo era estudiante de Artes vender obras era como una cuestión de... mal visto ¿no? Esto de: ‘está vendiendo, se ha hecho comercial’ y festejábamos cuando vendía, por ejemplo Ezequiel Linares³. Cuando él vendía todos festejábamos pero si vendía algún amigo... Mmmm... era sospechoso. Era sospechoso de estar haciendo algo comercial”.⁴

Los años '80 y principalmente los '90 cambiaron radicalmente esta percepción del artista, fue un período de luchas simbólicas por el monopolio del poder de consagración y por determinar quién tendría el beneficio de la legitimidad artística. Bourdieu nos dice que las luchas al interior de un campo específico adquieren inevitablemente la forma de conflictos de definición en el sentido propio del término de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo más adecuada para justificar que sea como es (Bourdieu, 1992: 330). La lucha más determinante, en nuestro caso, es por el monopolio de la legitimidad artística, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decidir con autoridad quién está autorizado a llamarse “artista” o quién tiene la autoridad para decidir sobre el respecto: el monopolio del poder de consagración de los productores y de los productos. Estas luchas por la definición se traducen en lucha de fronteras, de modelos productivos, de la percepción del rol del artista y con ello de las jerarquías (Bourdieu, 1992: 334).

Estas luchas por los límites del campo y las condiciones de pertenencia no fueron abstractas: las formas productivas y la idea del artista se modificó por la ampliación del grupo de personas que pudo decir, con una legitimidad ganada mediante diferentes estrategias, algo sobre estos dos puntos. Las condiciones de ingreso y pertenencia al

³ Ezequiel Linares es considerado como el gran maestro de la escuela tucumana.

⁴ Entrevista a Guillermo Rodríguez en Feria ArteBA el día 21 de mayo del 2010.

campo, retomando la idea de Bourdieu, basadas en el desinterés por el interés se vieron modificadas por el valor otorgado al mercado del arte, las instancias de visibilización y la gestión de obra como fuente de definición de la práctica artística. La pauta rectora del campo dejaría de ser “un desinterés por el interés” mediante la explicitación de las pautas mercantilistas que el artista debía incorporar. La explicitación de la lógica económica del campo produce un acortamiento entre las instancias de ganancia de capital simbólico y económico, o mejor dicho, la simple eliminación de esa distancia. Retomando la argumentación de Bourdieu, Cerviño nos dice:

La acumulación de ‘capital simbólico’, que es el primer tipo de reconocimiento buscado, suele estar asociada a gestos que demuestren una suficiente distancia respecto del mercado, que puede manifestarse en las características de las obras, en sus formas de vida o en ambas. Una parte importante de los prestigiosos artistas dan pruebas permanentes de su desinterés frente al dinero, en los mismos términos antiburgueses del famoso modernismo artístico. (Cerviño, 2007: 183)

En el caso del arte contemporáneo tucumano, las prácticas económicas asociadas al proceso de legitimación, se transmutan en capital simbólico que invertiría, de esta manera, el esquema de Bourdieu sobre la economía diferida. Los gestos de distancia con respecto al mercado se suavizan o simplemente se borran, la venta de una obra modifica el estatus del agente que puede desde ese momento considerarse artista mientras que antes de la venta su estatus era indeterminado. Los propios estudiantes en proceso de formación artística pueden transmutar también su estatus por haber llegado a una instancia de visibilización, venta o haber ganado un premio, pues daría cuenta de sus capacidades de gestión y el hecho de estar listos para enfrentar las exigencias del mercado como artistas de pleno derecho.

Quiero decir con esto que una buena venta o el reconocimiento de las capacidades de gestión de su obra en cualquier momento de la trayectoria artística de un agente (en su etapa formativa o hacia el final de su carrera) se conforma como uno de los principales elementos de legitimación. En el fondo lo que nos interesa es remarcar el proceso de legitimación: la ganancia de capital simbólico sigue operando en la mecánica del campo sólo que en este caso son el dinero, el mercado y la venta los que se convierten en los símbolos más adecuados para legitimarse. Y, como veremos más adelante, es doblemente simbólico dadas las características del mercado artístico interno y particularmente el mercado del arte contemporáneo, ya que las ventas no son

millonarias sino en pequeña escala y no sirven para poner a distancia la necesidad material de la propia producción artística.

En definitiva, hay una inversión de la lógica económica diferida planteada por Bourdieu como central en el análisis de los campos culturales basada en el reconocimiento de la retribución económica por el trabajo artístico como principio de definición de la práctica artística que marcaría los límites de quién debe y quién no debe llamarse con derecho artista, siendo al mismo tiempo uno de los principios rectores de las prácticas al interior del campo de producción en artes visuales en San Miguel de Tucumán. No es el caso que los productores visuales tucumanos busquen un capital simbólico como un primer tipo de reconocimiento que demuestre una suficiente distancia con el mercado para luego acceder al beneficio económico, sino más bien que su inserción en el mercado y el beneficio económico forman parte de ese capital simbólico por una inversión en los valores otorgados al beneficio, el lucro y el mercado como fuente prototípica de legitimación.

Los precios del arte y el mercado interno

Mariana Cerviño (Cerviño, 2007: 183) destaca como eje central del conflicto de estas dos lógicas, la económica y la simbólica, las contradicciones que generan la circulación de la propia obra, reñida con el desinterés por el interés económico que plantea Bourdieu. Pero es justamente en esta circulación y en la gestión de instancias favorables a la circulación dónde se rompe con esta contradicción que apunta Cerviño, pues es en definitiva sólo a través de la circulación que los artistas podrían acceder a un beneficio económico. Pero ¿De qué tipo y volumen de capital económico estamos hablando? No hablamos de ventas millonarias como en las grandes subastas londinenses o neoyorquinas, sino más bien de montos exiguos. Sin embargo, aún cuando exiguos los montos de ventas, el símbolo de la venta han generaría una modificación en los procesos de legitimación.

Los precios del arte contemporáneo son bajos y se pueden conseguir obras de artistas reconocidos a nivel provincial en un arco que va desde los 50 hasta 10.000 pesos⁵ aproximadamente, lo que posibilita el acceso de las clases medias a la compra de

⁵ Tomo como referencia la subasta organizada en la ciudad de San Miguel de Tucumán en el contexto de la Casa Cultural Managua el día 12 de Diciembre del 2012 y las ventas de obra de artistas tucumanos en la Feria ArteBA entre los años 2001 y 2010.

arte y una venta más generalizada. Este fenómeno ha producido la transmutación de lo material en símbolo, es decir, la obra y el artista mismo cobra valor sólo después de ser reconocido como un artista que vende su obra. Una buena forma de ver este fenómeno es a través de lo que se llamó el “nuevo coleccionismo”, es decir, un nuevo tipo de coleccionismo que apunta al arte contemporáneo y que se instaló a mediados de los años ‘90 en Argentina. Este coleccionismo, apunta Cerviño, es un proceso reciente y sus agentes provienen de clases medias y medias altas, por lo que la característica sobresaliente es que los gastos en obra no son excesivamente altos, no representan para los compradores una erogación excesiva de dinero ya que en su mayoría los nuevos coleccionistas poseen profesiones liberales (Cerviño, 2007: 192). Una de las características sociales más importantes de este nuevo coleccionismo es el acceso al arte por parte de las clases medias, debido al bajo precio de las obras de arte contemporáneo en el mercado local. En su análisis propone que las condiciones sociales que habilitaron el surgimiento de este nuevo tipo de coleccionismo fue la expansión de los productos de alta cultura desde los sectores aristocráticos, naturalmente ligados a ellos, hacia las clases medias, un fenómeno que estuvo asociado en la Argentina al alcance del sistema educativo que propulsó la elite criolla que, paradójicamente, sentó las bases para la conformación de sectores económicamente subordinados, pero culturalmente dinámicos (Cerviño, 2007: 190).

Para nuestros fines el análisis de Cerviño da cuenta de una nueva dinámica en los procesos de gestión y venta, así como la conformación de una nueva lógica en el sistema del arte, al menos en la escala del mercado interno. Productores, críticos, gestores, coleccionistas, galeristas y todos los agentes pertinentes del campo entran en una nueva lógica funcionamiento, dónde es el precio bajo de las producciones de artistas jóvenes o “emergentes” en el mercado lo que atrajo al nuevo coleccionismo. Esto ha permitido a los artistas ganar un capital simbólico en base a la venta de su obra y no por una trayectoria de rechazo al mercado que se mostraría en el “interés por el desinterés”, mientras que, por otro lado, les permitió a los coleccionistas demostrar su pertenencia legítima al campo conformando una elite, aunque todavía no del todo articulada.

Uno de los casos prototípicos es el artista tucumano Sandro Pereira que en el año 2001, a la edad de 27 años, vende su reconocida obra *Homenaje al sanguche de milanese* en la Feria ArteBA, comprado por su director en aquel momento Juan

Luis María Rojas. La gestión y venta como fuente de definición del arte visual en Tucumán ¿Una inversión a “la lógica económica diferida” de Bourdieu?.
Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 207-230.

Cambiasso por la suma de 10.000 dólares. Hasta ese momento Pereira era un completo desconocido en el campo de producción nacional e incluso provincial, salvo por un reducido grupo de artistas procedentes del Taller C⁶ de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán asociado a las estéticas contemporáneas del Neopop y el Neoconceptualismo. A partir de esa venta llegaron los reconocimientos, publicaciones en los grandes diarios de tirada nacional, reseñas en Revista Ramona, presencia en salones provinciales y nacionales, ingreso a clínicas y residencias concursadas y un dato que no es menor: su presencia en el *Diccionario de certezas e intuiciones* editado por Diana Aisemberg donde Pereira y Leonardo Da Vinci son los dos únicos artistas que tienen un artículo. El mismo año de su venta muere en San Miguel de Tucumán a la edad de 74 años el último de los grandes maestros de la escuela tucumana: Ezequiel Linares. Estos dos hechos se conformaron, a mi entender, como los hitos inaugurales de la primera década del siglo XXI que marcó la emergencia definitiva de la estética posmoderna en las artes visuales tucumanas, la decadencia definitiva de la escuela de los maestros y la consolidación de un nuevo modo de entender la práctica artística basada en la centralidad de la gestión y venta de obra para un grupo de agentes específicos que se conformaron como dominantes. Cabe aclarar que, aún cuando dominante, este es simplemente un grupo que coexiste con agentes pertenecientes a la escuela tradicional tucumana y otros grupos que tensan el campo de producción en artes visuales en Tucumán desde la periferia del campo cultural y asociados con prácticas y representaciones alternativas sobre el arte. Los marcadores que he tomado como referencia para determinar la dominancia de este grupo específico se basa en la presencia de agentes de dicho grupo en clínicas, residencias, becas, salones y premios a nivel nacional, como así también su presencia en reseñas y críticas artísticas a nivel local que en su gran mayoría sesgan el campo de producción a favor de experiencias artísticas contemporáneas, neopop y neoconceptuales.

Siguiendo con el caso de Sandro Pereira, durante el año 2011 se realizó en San Miguel de Tucumán la primera subasta de arte contemporáneo organizado por María Gallo⁷ y Marta Salinas⁸ en el contexto de la Casa Cultural Managua y donde se pudo

⁶ Taller de arte contemporáneo de la Facultad de artes de la UNT surgido en la década de los '80 que reformulo los métodos pedagógicos tradicionales de la escuela tucumana e incorporó las tendencias pop, neo-pop, conceptuales y neo-conceptuales al campo de producción en San Miguel de Tucumán.

⁷ Gestora sanjuanina de 28 años, directora artística de Casa cultural Managua en San Miguel de Tucumán.

⁸ Artista tucumana, gestora y docente en la Universidad Nacional de La Rioja.

corroborar esta nueva dinámica. La mayoría de los artistas seleccionados para la subasta fueron artistas jóvenes que no superaban los cuarenta años, en un contexto donde la juventud de los productores visuales es un valor agregado a las obras. Diecinueve de los treinta artistas subastados pertenecen o pertenecieron al Taller C de la Facultad de Artes de la UNT, además de cuatro fotógrafos y cuatro artistas de amplia trayectoria en el medio⁹. La subasta atrajo a muchos agentes relevantes del medio local y nacional pues fue coincidente *ex profeso* con la presencia de coleccionistas nacionales invitados a un seminario sobre coleccionismo organizado por otra institución. Los valores de las obras con el precio de subasta oscilaban entre los 50 y los 2600 pesos y fue nuevamente Sandro Pereira, diez años después de su primera y resonante venta, quien se destacó vendiendo dos de sus obras destinadas a la subasta (antes de que ésta se realizara efectivamente) al coleccionista Alejandro Ikonicof por el precio de 1000 y 2600 pesos respectivamente. La venta sostenida de su obra habilita a Pereira a ingresar en un encadenamiento circular de procesos acumulativos de capital simbólico basado en el ingreso de dinero, pero que paradójicamente y dadas las condiciones del mercado interno, no se transmuta en acumulación de capital económico. Los montos de las ventas jamás llegan a cubrir las necesidades materiales del productor visual, pero habilitan a la acumulación de capital simbólico hacia los dos polos del intercambio económico del artista y del comprador.

Esta mecánica de venta no afecta directamente a las condiciones materiales de los artistas, nuevamente por causa del bajo precio de las obras y lo esporádico de las ventas. Por consiguiente, poner distancia entre las necesidades materiales y la producción de su obra es un caso excepcional en los productores de arte tucumanos y está basado más en la pertenencia social de clase que en la venta de sus obras. Es decir, aquellos que por su procedencia social tienen un pasar económico estable tienen un camino más allanado que aquellos que necesitan de trabajos ajenos a la producción artística para sostenerse económicamente. Esta es otra de las razones, con la que acuerdo con Cerviño, por la cual la economía de la lógica diferida de Bourdieu no puede aplicarse a los campos de

⁹ Los artistas subastados fueron los siguientes: Agustín González Goytía, Alfredo Frías, Ángeles Rodríguez, Belén Aguirre, Blanca Machuca, Carmen Fernández de Ullivarri, Cecilia Molina, Eugenia “Coqui” Méndez, Damián Díaz, Evangelina Aybar, Federico Robledo, Florencia Vivas, Gabriel Varsanyi, Gabriela Caro, Gerardo Riarte, Javier “Cabezón” Vásquez, Javier Juárez, Javier Soria Vázquez, Karina Azaretzky, Lucas Rizo, Luciana Guiot, Mané Guantay, María Araoz, Marisa Rossini, Pablo Guiot, Pamela Desjardins, Piero Sogno, Ramón Tevés, Rodolfo “Rolo” Juárez y Sandro Pereira.

producción, ni al mercado en Argentina. No es probable que, como pensaba Bourdieu, en algún momento lleguen a coincidir el capital económico con el capital simbólico de los artistas, como resultado de esta lógica. Sin embargo, la inversión de esa lógica, al menos en el caso tucumano, tampoco revierte las condiciones materiales de existencia de la gran mayoría de los productores artísticos que quieran vivir de su propia obra. La ganancia de capital simbólico y la legitimación a través de la venta o del dinero aportado por salones y actividades asociadas de gestión difícilmente puedan tener un fuerte impacto en la vida económica de los productores. A una pregunta sobre la venta de sus obras nos dice Belén Aguirre, artista contemporánea de 33 años, tucumana ganadora del Premio argentino de las Artes Visuales en 2006, y procedente del Taller C de la UNT:

(...) Me han comprado con lo cual me he sentido muy agradecida realmente, pero no vendo tanto. Hubo mucha gente interesada, pero cuando vos vas y dices “esta obra te sale 1.500”, por decirte, ya no vuelven más. Ese es otro tema también, como que a mí me cansa mucho generar estrategias para vender. Yo ya decidí que voy a vivir de ser docente y me encanta y está todo bien, como también me encanta ser artista y me encanta más ser artista, pero me cansa mucho hacer una estrategia para ver si vendo una pintura, es hartante.¹⁰

La venta de obra implica necesariamente en el contexto de producción artística contemporáneo la generación de estrategias de venta, es decir, la gestión de obra tendiente a ingresar en el incipiente mercado local y nacional. Es sobre este punto que nos explayaremos a continuación.

La centralidad de la gestión y las instituciones pedagógicas

La nueva generación de artistas tucumanos se consolidó con la creación de instituciones propias que visibilizaron y legitimaron su presencia en el campo, como la creación del Taller C bastión de arte conceptual en la Facultad de artes, la creación de salones de arte específicamente contemporáneos o la creación de colectivos artísticos que unificaron fuerzas y les otorgaron mayor visibilidad. Me referiré en este apartado a la instauración del Taller C como institución dominante en el campo. La decisión no es arbitraria pues dicha institución parte de la idea, desde su plataforma programática, que no basta para legitimar el arte tucumano la producción de arte en sincronía con los centros artísticos hegemónicos, sino que al mismo tiempo se deben crear las

¹⁰ Entrevista a Belén Aguirre en San Miguel de Tucumán el día 7 de mayo del 2012.

condiciones por las cuales el arte contemporáneo de Tucumán ingrese al circuito artístico nacional apuntando a las dimensiones de gestión y circulación de obra.

En 1985 se produce la refundación del Departamentos de Artes de la UNT y la adquisición del rango Facultad de Artes, en ese movimiento el Taller Integral que reunía a todos los estudiantes en artes plásticas se dividió en tres talleres: A (Linares) B (Chambeuad) y C (Guiot/Holgado), lo que implicó una primera conquista de autonomización. Taller C se convierte, de la mano de Marcos Figueroa, en el bastión del arte experimental tucumano siguiendo principalmente tendencias Neo-conceptuales y Neo-pop. La invención del nuevo sistema artístico tucumano fue de la mano con la consolidación del Taller C y su modelo pedagógico fue el que tuvo una incidencia capital. Durante estas décadas se logró que el artista, nos dice Figueroa, no solamente produzca bienes artísticos, sino que también produzca sus propias condiciones de producción lo que le permitió gestionar, visibilizar y vender su obra en un circuito que ahora tendría alcance nacional. Nos dice Figueroa:

(...) también en la teoría hemos inventado eso, hemos inventado becarios, hemos inventado críticos, hemos inventado todo, todo: ‘un sistema’. Ha sido hermoso, ha sido una tarea divertidísima. Fue muy fuerte (...) como producimos nuestra forma de producción, hay que inventar todo, hay que inventar que el otro te mire.¹¹

Esta “invención del sistema artístico” declarada por Figueroa, estuvo asociada a una explicitación de la relación del campo de producción artístico con los campos englobantes de poder y económicos. En primer lugar porque se instauró la idea de una crítica profesionalizada desde el medio de mayor impacto en la opinión pública tucumana: el diario *La Gaceta*. Desde los últimos años del siglo XX y comienzos de la primera década del siglo XXI, Jorge Figueroa¹² se convirtió en el mayor crítico tucumano de artes visuales por el simple hecho de escribir sus críticas desde esa plataforma mediática. Este espacio coadyuvó a consolidar la presencia de los nuevos artistas en el campo artístico de San Miguel de Tucumán realizando un sesgo en la producción de artes visuales tendiente a priorizar aquellas producciones relacionadas al “arte contemporáneo” e invisibilizando las producciones que quedaban por fuera de estas nuevas propuestas estéticas. Con un discurso decantado por años de investigación

¹¹ Entrevista a Marcos Figueroa en la feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.

¹² Crítico de arte (miembro de la AACA) y de artes escénicas, Doctor en Artes y profesor de la Cátedra de estética en la Facultad de Artes de la UNT.

en el campo de las artes visuales tucumanas, desde este medio se impuso una visión restringida del fenómeno artístico, tendiente a destacar las virtudes de los nuevos artistas emergentes y deslegitimar la persistencia del modelo productivo de la tradicional escuela tucumana. En este sentido se atacaba no sólo la producción tradicional plástica, sino también, por añadidura, el modelo del artista comprometido con su región y la problemática local, con elementos teóricos tendientes a remarcar que la “región” no constituye un “estilo”, profundizando de este modo la inserción de la producción artística local con las líneas estéticas globalizadas.

En segundo lugar, porque la inserción en las redes institucionales del arte a escala nacional le permitió a este nuevo grupo de agentes gestionar la producción y circulación de su obra desde una posición ya no periférica, al punto de generar conflictos de intereses entre las instituciones tucumanas y nacionales. Tomo por caso las nuevas becas de la Fundación Di Tella, destinadas a artistas del interior del país o “arte de las provincias” que fue literalmente cooptado por artistas tucumanos hasta llegado al año 2011 en que la fundación resolvió no otorgar becas por un año a artistas tucumanos. Esto generó indignación entre los productores y gestores de arte tucumanos que se sintieron discriminados por dicha institución al prohibir su ingreso con una medida que, desde la Fundación, se pensó como un modo de democratizar y redistribuir el acceso a las becas a partir de otros criterios que no sean la movilización de lealtades y la capacidad de gestión de la obra. Modificados los criterios de acceso a estas instancias el trabajo realizado durante décadas por este nuevo grupo de agentes resulta inefectivo y patentiza los objetivos que se habrían propuesto.

En tercer lugar y retomando lo dicho precedentemente, la discusión sobre el proceso productivo o la calidad de la obra pasó a un segundo plano modificando los criterios para establecer y distinguir el “buen arte” del “mal arte”. Quizá el mayor impacto en el campo de producción fue la disolución del paradigma disciplinar en las artes visuales y la rigurosidad técnica que fueron los dos pilares donde se fundaba la escuela tradicional tucumana. Algunas voces, como la de Alberto Petrina, Director Nacional de Patrimonio y Museos, se alzaron en contra de esta nueva forma de producción artística en Tucumán durante la exposición antológica e itinerante de las obras de Ezequiel Linares, de quien era amigo, dando cuenta del “desmontaje

ideológico y técnico” a la que se vio sometida el arte provincial. Para Petrina el “enemigo” es muy claro: la posmodernidad y sus defensores:

Aparte de todo lo demás, Linares seguirá enseñando pintura en la Facultad de Artes. Pero los años de la dictadura habían dejado sembrado allí -como en todo el resto del ámbito social- la lepra de la disolución endemia que alcanzará su natural remate bajo el ecuménico patrocinio de la Posmodernidad. Así, a poco de analizar el nuevo panorama cae uno en la cuenta de que aunque la censura directa ha cesado, sus objetivos mantienen su solapada vigencia. Bajo una primera ilusión irrestricta de tolerancia, persiste la exclusión de toda una manera de entender el ejercicio del arte: el menor asomo de compromiso ideológico, cualquier referencia explícita a la realidad regional, nacional o americana, o la simple exigencia de rigurosidad técnica, serán fulminados por el más rotundo anatema. (Petrina, 2009: 8)

Petrina hará hincapié en estos dos aspectos mencionados, mostrando a esta nueva camada de artistas como actores asépticos, neutros y sin el menor atisbo de compromiso ideológico, relacionándolos directamente con los procesos de instauración del paradigma posmoderno en la capital de la mano de la nueva “Estética del Rojas” que simplemente se trasplantaría a San Miguel de Tucumán por medio de estos artistas y docentes.

Queda abierto entonces un campo minado por la conceptualización barata, la pseudo producción colectiva y el desmantelamiento técnico, en el que el valor acumulado del esfuerzo y la excelencia del oficio serán sometidos a permanente escarnio. Para un pelotón de jóvenes eunucos perversamente esterilizados por sus “maestros”, la práctica del arte se convertirá en un simple impulso -casi un reflejo condicionado- al alcance de todos y cualquiera. Tendrá más importancia “pensar” una obra que realizarla; es más, la concreción puede estar a cargo de otro actor, capacitado o no, o ni siquiera producirse. (Petrina, 2009: 9)

Sin embargo, y para no salirnos del tema que nos compete, el rasgo más importante que queremos destacar del Taller C no es tanto la consolidación de la nueva estética posmoderna, sino más bien la creación de un nuevo perfil de artista que tendrá incidencia capital en la inversión de esa lógica económica diferida planteada por Bourdieu. El proceso de formación artística propiamente dicho estuvo acompañado de la enseñanza de esas capacidades: era tan importante producir arte como saber cómo visibilizar la obra, hacerla circular o venderla para crear un mercado tucumano de arte e insertarse en las redes nacionales de artistas e instituciones. En este sentido Taller C se convirtió en una herramienta importantísima de acceso a información del *know how* artístico contemporáneo. Marcos Figueroa plantea este proceso como un método:

“No hay un método en la Argentina como el del Taller C, hay algunas cosas que se le parecen pero estamos tratando que el método, que el modo de enseñar, tome una cierta distancia con las personas, o sea, que sea un ‘método’ que la forma de enseñar dependa menos de las personas que de las circunstancias ¿entendés? Que es otra cosa. Bueno, de eso se trata. Pero, el método trajo otras cosas, lo primero que produjo fue camadas de artistas que son los que han poblado los principales centros de la Argentina y esto después no hubo como controlarlo... empezaron a tener otros modelos que no era solamente ese modelo ‘bohemio’ que nos enseñó la Modernidad ¿no? Sino que por ahí se confundía con el editor, a veces con el rol de productor, el rol del crítico, esos roles van y vienen todo el tiempo”.¹³

El método pedagógico de Taller C modifica el rol del artista tucumano incorporando las dimensiones de gestión y circulación como centrales en la enseñanza del arte. Al mismo tiempo dejaba en claro que el valor simbólico de la obra no dependía tanto del modelo productivo, de la calidad o de la factura de la obra, sino más bien de comprender la lógica social mediante la cual puedo ingresar en circuitos de visibilización. En otro artículo he remarcado que las asimetrías en las posibilidades de acceso a los circuitos de visibilización artística están ligadas a una cadena de lealtades y la conformación de una red social de artistas que excede por primera vez los límites de la provincia. Estas asimetrías en el acceso están claramente marcadas en los mecanismos de acceso a lo que he llamado “el viaje iniciático” (de formación, de apreciación estética o de residencia) a Buenos Aires que, a su regreso, otorga un plus de valor al estar conectados con una red social de artistas más allá de las fronteras de Tucumán, la posibilidad de mostrarse en espacios de mayor visibilidad, la posibilidad de regresar a Buenos Aires e incorporarse al circuito del arte porteño, pero, por sobre todo, de vender su obra intentando poner esa necesidad material a una distancia considerable de su producción artística, algo que nunca se efectiviza en el contexto actual del campo, pero que se sostiene como un imaginario o un ideal al cual arribar en algún momento. Taller C, en este sentido se conforma en una herramienta institucional de acceso a las redes nacionales de artistas. “Taller C de pintura, en este sentido, definió una diferencia, porque activó la relaciones con artistas y organizaciones nacionales y desarrolló una política de presentaciones en Buenos Aires y en algunas ciudades europeas, con distinta suerte”. (Figuroa, 2005: 50)

El valor artístico y simbólico de las producciones contemporáneas en Tucumán está ligado, desde el discurso de sus agentes, a una conexión con los modos productivos

¹³ Entrevista a Marcos Figuroa en la feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.

Luis María Rojas. La gestión y venta como fuente de definición del arte visual en Tucumán ¿Una inversión a “la lógica económica diferida” de Bourdieu?. *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 207-230.

de los grandes centros artísticos, pero a través de una “poética local” asociada a una estética contemporánea, que les permitió ganarse un espacio en el contexto nacional. Desde el punto de vista de sus agentes el proceso de inserción en las redes nacionales de instituciones se habría basado en la calidad del producto artístico y procesos propios del campo tucumano. Al preguntarle a Marcos Figueroa cuál es la relación que une al fenómeno del arte contemporáneo en Tucumán con la estética del Centro Cultural Rojas este nos dice: “Nosotros ya estábamos produciendo los cambios en Tucumán durante y antes del Rojas no somos un producto del Rojas, porque en la Facultad de Artes debido a la tradición que te estoy diciendo, era previsible que esto sucediera”¹⁴

Se reconoce con orgullo la fuerte impronta de los procesos pedagógicos que dieron impulso a este nuevo modo de ver el rol del artista, no sólo ya como un productor de arte, sino como productor de sus propias condiciones de producción, es decir como gestor de su propia obra desde el punto de vista de la circulación y el consumo. También es fuente de orgullo el haber realizado este trabajo por fuera de las instituciones tradicionales del arte tucumano:

Ese valor tiene que empezar a circular, deseché esa imagen de lo que está oculto y bueno, construimos mecanismos de circulación que son los que te he contado. Hoy los artistas, volviendo al planteo del Salón que vos dijiste, circulan y la circulación es un proceso que no se puede... es un proceso en el que no hay vueltas, los procesos sociales no tiene retorno (...) En la provincia ese es el costado que los centros de producción argentina no registran: no sé quién es la directora del MUNT¹⁵ y en Buenos Aires y en Rosario, en el Mundo, no se sabe qué es esa institución, no hay registro. Y los que estamos produciendo no retrocedemos, estamos acá en la Feria Internacional de ArteBA. Así es.¹⁶

Hay un abierto reconocimiento de la explicitación de las pautas mercantilistas desde el punto de vista de la gestión de obra que pone a los productores visuales tucumanos en condiciones de igualdad con los productores del centro a nivel nacional:

(...) hoy el artista no sólo produce la obra sino también sus condiciones de producción y acá estoy [Feria ArteBA 2011] yo y mis alumnos y mis alumnos egresados no solamente en “La Punta”¹⁷, sino en “Rusia”¹⁸ y todos los artistas

¹⁴ Entrevista a Marcos Figueroa en Feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.

¹⁵ Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, dedicado principalmente al arte contemporáneo hasta el año 2010 en que, por una decisión política, se removió a su directora Josefina de Andújar abriendo el museo a otras experiencias de arte y muestras de arte no contemporáneo.

¹⁶ Entrevista a Marcos Figueroa en Feria ArteBA del 21 de mayo del 2011

¹⁷ Galería de arte tucumana presente en la Feria ArteBA 2011 dirigida por Pablo Guiot, artista y gestor tucumano.

tucumanos que están diseminados por acá en miles de otros proyectos, proyectitos y proyectotes como Belén Romero Gunset que está en el Premio Petrobras, bueno toda esta gente está consustanciada con toda esta cosa que te acabo de decir: producir, pero también producir las condiciones de producción.¹⁹

Se fue consolidando hacia finales del siglo XX un nuevo modelo de artista que Marcos Figueroa llamó “Artistas multi-terreno”, es decir, un artista que no sólo se conforma con producir obra, sino que además cumple otro tipo de funciones: gestor, crítico, curador. Las capacidades del artista ya no se remiten exclusivamente a producir arte, sino también generar estrategias de venta y de visibilización, insertarse en el mercado nacional, “vender” una imagen de eficiencia y en definitiva profesionalizar cada aspecto de la cadena que lleva desde la producción hasta la venta. En este sentido no dice Marcos Figueroa:

“El rol del artista también cambió, ha ido cambiando a lo largo de todo este tiempo. Pero hoy, es mucho más familiar el modelo... yo le llamo “Artista multi-terreno” pero otros le han llamado “Artistas etcétera”, son esos artistas que además de la producción hacen otras cosas. (...) Todo eso es “esto”, todo es trabajo: cómo te vas a vestir, si hace falta tarjeta, si vas a hablar... ¿cómo llegas a ese lugar? Bueno, primero tal vez tengas que hablar con este, hacer una cadena, plantearte un plan. Ese plan puede tener caminos alternativos, pequeños objetivos iniciales, bueno, y eso en todo.”²⁰

Conclusiones

Pierre Bourdieu ha planteado un esquema de análisis de los campos de producción cultural basado en una lógica económica diferida o invertida por el cual los productores artísticos resuelven posponer la ganancia de capital económico hasta tanto hayan generado un suficiente capital simbólico que los habilite a esa ganancia económica. Esta práctica propia de los campos de producción artístico/culturales se basaría en el conocimiento práctico de los procesos de legitimación de un estado específico del campo: por medio del desinterés por el interés se posicionaría un agente artístico emergente por fuera del mercado y los vicios mundanos como el afán de gloria o el dinero. Este esquema de economía invertida ha funcionado para explicar fenómenos del campo artístico de mitad del siglo XX cuando todavía el tópico del arte por el arte y los

¹⁸ Espacio de arte contemporáneo tucumano presente en el Barrio Joven Chandón de la Feria Arte BA 2011 dirigido por Gustavo Nieto, artista y gestor tucumano.

¹⁹ Entrevista a Marcos Figueroa en Feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.

²⁰ Entrevista a Marcos Figueroa en la feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.

imaginarios sobre el rol del artista moderno como un agente desinteresado seguía operando.

Sin embargo, el análisis del actual campo de producción artístico contemporáneo en San Miguel de Tucumán, nos ha proporcionado elementos para postular una revisión de esa lógica diferida planteada por Bourdieu. En primer lugar porque hubo una inversión en la asignación de valor social a la retribución económica por el trabajo artístico que, al mismo tiempo, comenzó a funcionar como principio de organización de las prácticas artísticas marcando nuevos límites sobre quién debe y quién no debe llamarse con derecho artista. Los límites de la pertenecía al campo artístico en este sector de artistas contemporáneos estarían marcados por el reconocimiento de la necesidad de incorporarse al mercado de arte y la reproducción de su vida material a través del arte lo que implica la generación de estrategias de gestión de la propia obra para alcanzar instancias de visibilidad. La inserción en el mercado, la venta de obra y el beneficio económico pasarían a convertirse en la fuente prototípica de legitimación en el actual estado del campo. Se produce con esto la eliminación del proceso de consecución de capital simbólico a través de una trayectoria de excelencia ética y artística prolongada con el fin de acceder con el tiempo a un capital económico, desplazando al mismo tiempo el valor simbólico hacia la venta efectiva de obra.

La explicitación de la lógica económica del campo produce que una “buena venta” en cualquier momento de la trayectoria de un artista considerado, se conforme como un elemento importante de legitimación en el contexto actual. Los procesos de legitimación seguirían funcionando a través del “símbolo” sólo que en este caso son el dinero, la venta y la inserción en el mercado los que se convierten en dichos símbolos, siguiendo un proceso inverso al descrito por Bourdieu, por el cual lo material se convertiría en simbólico.

Bibliografía

- BELTRAME, Carlota. (2011) “Metáforas perdidas”. En Beltrame, Carlota (Editora) *Manual Tucumán de arte contemporáneo*, Tucumán.
- BOURDIEU, Pierre. (1968): “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”. En *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Alianza.
- (1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Buenos Aires, Anagrama.
- CERVIÑO, Mariana. (2007) “Por amor al arte probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino” En *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 12, 2007.

Luis María Rojas. La gestión y venta como fuente de definición del arte visual en Tucumán ¿Una inversión a “la lógica económica diferida” de Bourdieu?.
Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 207-230.

FIGUEROA, Jorge. (1992) *Texto y discurso de la generación del 80. Plásticos tucumanos*. San Miguel de Tucumán, Facultad de Artes UNT.

——— (2005) *En el palimpsesto*. San Miguel de Tucumán, Ediciones del rectorado de la UNT.

FIGUEROA, Marcos. (2011) “Tucumán. Escena local y arte contemporáneo”. En Beltrame, Carlota (Editora) *Manual Tucumán de arte contemporáneo*, Tucumán. Edición Ente Cultural de Tucumán.

GIUNTA, Andrea. (2010) *Poscrisis*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Martínez, Ana Teresa (2008). “Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las reglas del arte según Bourdieu”. En *Trabajo y Sociedad* N° 10, Vol. IX, 2008, Santiago del Estero.

PETRINA, Alberto. (2009) *Joaquín Ezequiel Linares (1927-2001). Crónica de una pasión americana*. Buenos Aires, Tribalwerks SA.

WYNGAARD, Alejandra. (2010) *Entre maestros y utopías*. San Miguel de Tucumán, EDUNT.

Recibido: 04/06/2012. Aceptado: 01/10/2012.